

نقد و نظر ۴

شعر و ترا ابو طبقای هر منو تیکى آن

یوسف یساوولى شراهى



الشارات سولار

شعر و ترابوطیقای هرمنوتیکی آن

یوسف یساولی شراهی

سرشناسه: یساولی شراهی، یوسف، ۱۳۷۰-
عنوان و نام پدیدآور: شعر و ترابوطیقای هرمونیکای آن/ یوسف یساولی شراهی.
مشخصات نشر: تهران: سولار، ۱۴۰۰.
مشخصات ظاهری: ۲۳۸ ص: ۵/۱۴×۲۱/۵ س.م.
فروست: شماره نشر: ۱۶۱: نقد و نظر؛ ۴
شابک: ۹۷۸-۶۲۲-۶۳۹۸-۴۸-۰
موضوع: شعر - تاریخ و نقد
موضوع: Poetry -- History and criticism
موضوع: شعر - تاریخ و نقد - نظریه‌ها
موضوع: Poetry - History and criticism - Theory, etc.
رده‌بندی کنگره: PN۱۱۱۹
رده‌بندی دیویی: ۱/۸۰۹
شماره کتابشناسی ملی: ۸۴۵۷۷۴۷

انتشارات سولار

یوسف یساوی شراہی

مدیر هنری: پڑمان گلپور

شایک: ۹۷۸-۶۲۲-۶۳۹۸-۴۸-۰

قیمت: ۶۵۰۰۰ تومان

نقل و جواب مطالب منوط به اجازه رسمی از ناشر است.

آدرس: ایرانشهر جنوبی، پلاک ۳۱، طبقه ۳، واحد ۱۱.

تلف: ۰۹۱۲۷۲۰۳۷۵۶ - ۷۷۵۵۸۴۳۸

soolarpub@gmail.com



فهرست

۷	سرسخن
۱۱	پیشگفتار
۱۹	جستار نخست
۱۹	نقد نقد
۱۹	بشر، از چه زمانی شعر سرود؟
۲۱	مفهوم بوطیقا (poetics)
۲۲	بوطیقای افلاطونی
۲۳	جهان مثل
۲۴	محاکات (mimesis)
۲۵	ذات شعر از نگاه افلاطون
۲۶	عناصر زیبایی شناختی شعر، فسادآور است
۲۹	شعر، مبتنی بر الهام است
۳۰	عناصر وزن و قافیه
۳۰	استعاره
۳۲	بوطیقای ارسطو: نقد بوطیقای افلاطونی
۳۳	ذات شعر در بوطیقای ارسطو
۳۵	استعاره
۳۶	شعر مبتنی بر تکنیک است، نه الهام
۳۸	عناصر زیبایی شناختی شعر، تزکیه‌ی نفس می‌کنند
۴۰	کلاسیسم: بسط اندیشه‌ی ارسطو
۴۳	عقل محوری
۴۵	رمانتیسم: نقد کلاسیسم
۴۶	زیبایی‌شناسی به‌جای بوطیقانویسی
۴۷	اصالت هنرمند به‌جای اصالت ماهیت
۴۹	رمانتیسم و نیت مؤلف
۵۲	فرمالیسم
۵۷	بوطیقای فرمالیستی
۶۶	برجسته‌سازی

۷۵	وجه غالب
۸۳	ساخت‌گرایی
۸۵	زبان‌شناسی ساختارگرا
۸۶	نشانه‌شناسی و زبان
۹۰	ساختارگرایی در ادبیات
۹۱	بوطیقای شعر ساخت‌گرا
۹۷	توانش ادبی
۱۰۶	مرگ مولف
۱۱۰	پساساخت‌گرایی
۱۱۲	متافیزیک حضور
۱۱۵	بن‌افکنی (ساختار شکنی)
۱۱۸	پساساخت‌گرایی در ادبیات
۱۲۰	لزوم هرمنوتیک
۱۲۷	جستار دوم
۱۲۷	ناشعربودگی
۱۲۸	کرانه‌ی نشانه‌ها
۱۲۹	نشانه‌های غایب‌مند
۱۳۸	بی‌غایتی در نشانه‌های کرانمند
۱۴۳	وجه آفرینندگی
۱۴۴	عامل وزن
۱۵۱	استعاره
۱۶۰	تخیل
۱۶۴	تصاویر زبانی
۱۶۵	تصاویر مجازی
۱۷۱	جستار واپسین
۱۷۱	تاویل تاویل‌ها
۱۷۱	هستی و زبان
۱۷۴	پیوند زبان با ناپوشیدگی هستی
۱۷۶	هستی‌شناسی هستی شعر

۱۷۹.....	نسبت زبان و شعر، با آفرینش و استعاره
۱۸۲.....	شعر به مثابه بازی
۱۸۵.....	فرآیند استعاره سازی
۱۹۳.....	بافت
۱۹۴.....	افق های متن
۲۰۸.....	شعر به منزله ی نماد و عید
۲۱۲.....	افق های ذهن خواننده
۲۲۲.....	خاصیت دیالکتیکی و چندصدایی در شعر
۲۲۵.....	رابطه ی شعر و حقیقت
۲۲۸.....	پیشگفتار
۲۳۰.....	فهرست منابع فارسی
۲۳۸.....	منابع لاتین

سرسخن

شاه شوریده سران خوان من بی سامان را
ز آنکه در کم خردی از همه عالم بیش ام
حافظ

نگارش این کتاب از پاسخ دادن به این سوال ساده که: «چه زمانی می توانم بگویم یک شعر خوب سروده یا خوانده ام؟» آغاز گردید. در این وادی، همواره از خود می پرسیدم: چه عنصر یا عناصری در شعر بزرگانی چون فردوسی، حافظ، سعدی، مولانا و بسیاری دیگر از بزرگان این مرز و بوم نهفته است که در ادوار مختلف تاریخ، اساتید و منتقدان همواره تکریم آنان را کرده اند؟ و نیز جسارت یا شاید گستاخی این سوال که: آیا به راستی شعر آنان لایق این همه تعریف است؟ یا طرح مباحثی نظیر: شعر افرادی مانند: نیما، شاملو، فرخزاد، سپهری، براهنی، رویایی و... را چگونه باید به داوری نشست؟ آیا عنصر مشترکی بین همه ی اشعار خوب وجود دارد؟ آیا برای سرودن شعری اعلی، باید از راهی رفت که دیگران رفته اند یا باید راه خود را یافت؟ رفته رفته این سوالات تمامی ناپذیر رنگ و بوی دیگری یافت؛ تا آن جا که خودم را در مقابل این سوال یافتم: «چرا شعر می گوئیم؟». خیل عظیم سوالانی که هر روز پیرامون شعر برایم مطرح می گشت، مرا وادار به خواندن و تفکر درباره ی شعر و معیارهای سنجش آن نمود. هر کدام از مکتب های ادبی، نگاهی را تبلیغ

می‌کرد و هر صاحب‌نظری، نکته‌ای را مطرح می‌ساخت که با آرای دیگری متفاوت و گاه به جد، متضاد بود. حاصل، تنها سرگشتگی میان آرای مختلفی بود که هر کدام به دیده‌ی من‌عندی و سلیقه‌ی شخصی، شعر و قواعد آن را تعریف می‌کردند. به این اعتبار، هر نوشته‌ای را می‌شد به دنیای شعر راه داد و یا برعکس، تنها نوشته‌های معدودی را که با یک مکتب و نگاهی خاص هم‌خوان بود به عنوان شعر پذیرفت و ناگزیر روی باقی خط بطلان کشید؛ یا منفعلانه، شعر را همچون اشیاء و چیزواره‌هایی «بسته»، محدود به دوره‌های زمانی و تقسیم‌بندی‌های سبکی نمود و خیال خود را از دغدغه‌ی شناخت آن آسوده کرد. براین‌پایه، دریافتن نوعی آنارشی‌گری سطحی بر دنیای نقد ادبی حکم می‌راند که رویه‌ی دیگری از استبداد است. با این همه، دغدغه‌ی فهم شعر و ملاک شعریت سروده‌ها و پرسش‌های ناتمام، مرا به خوانش ادبیات، فلسفه، هنر و آثار میان‌رشته‌ای کشاند.

از آن‌جایی که برای یافتن پاسخ، باید قدم در راه‌هایی می‌نهادم که نه رشته‌ی تحصیلی‌ام بوده است و نه از ورزیدگی لازم ذهنی در فهم مباحث فنی مربوط، برخوردار بودم، زحمت دو چندان شد؛ و تکوین این اثر هشت سال به طول انجامید. با این همه برای کم کردن خطا در شرح مباحث، کوشیده‌ام تفسیر فردی و دریافت ذهنی خودم را به حداقل برسانم و بیش‌تر از آثار مفسران صاحب‌نام در نگارش کتاب بهره ببرم؛ از این‌رو اثر حاضر گاهی رنگ و بوی گردآوری به خود می‌گیرد تا تألیف. امید که در نگاه سخت‌گیران نیز مقبول افتد و اهل فن و متخصصین این وادی، جسارت این قلم را به دیده‌ی عشق و علاقه‌ای که بر شعر دارد بنگرند و قصور گفته‌ها، بر نظر پاک خطاپوششان به اغماض درافتد.

ترابوطقای هرمنوتیک فلسفی، متضمن این نکته است که از دل گفتگوی همه‌ی مکتب‌ها و نظریه‌های ادبی، می‌توان الگویی کلی برکشید که به یک ترابوطقای منعطف بینجامد. از این‌رو، بی‌آن که بخواهیم یک قاعده تنگ و بسته برای سنجش شعر از ناشر بسازیم و بخواهیم هر تفکر و نظری را در تعیین شعریت یک نوشته، ارزشمند به حساب آوریم، همه‌ی مکتب‌ها را به گفت‌وگویی با یکدیگر دعوت نموده، و میزان ارزش هر قاعده را به پرسش می‌گیریم. به این امید که حاصل این گفت‌وگو، افقی تازه را پیش روی نگاه شاعر و منتقد امروزی بگذارد؛ افقی که از آمیزش افق‌های مکاتب مختلف به دست می‌آید.

در این راه، سعی نموده‌ام که نه مرعوب نام شاعران و اندیشمندان باشم و نه ستیزی با سنت یا مدرنیسم پیشه کنم. اگرچه بُت‌واره‌ی بسیاری از شاعران و نظریه‌پردازان را به پرسش‌گری نشسته‌ام؛ اما، کوشیده‌ام تا جانب انصاف را در ارزش کلام آنان مدنظر داشته باشم. همچنین، تا جایی که عمق مطالب اجازه می‌داد، زبانی ساده و غیرفنی را برای تشریح مباحث به کار برم. با این همه، آشنایی پیشین خواننده با مبانی فلسفه، بی‌شک در درک گفته‌ها راهگشا خواهد بود.

دل‌آسوده نیستم که کامکار شده باشم؛ اما، امیدوارم که کوشش این قلم در باروری و تکامل نقد ادبی روزگار خود، سهمی هرچند کوچک داشته باشد. بر نویسنده پوشیده نیست و برخواننده نیز پوشیده نخواهد ماند که این کتاب، بیش از آن که پاسخ‌هایی شگرف و یا حکم‌هایی نهایی صادر نماید، پرسش‌هایی عمیق و تشکیک‌هایی را مدام مطرح می‌کند که پاسخی درخور برای آن‌ها به یقین نیافته است و یافته‌های کاستی‌مند آن نیز، به کار نوآمدگانی چون خود نگارنده می‌رسد. در آخر، بسیار سپاسگزارم از دوستان و اساتیدی که از خرمن دانش و فضل ایشان بهره‌ها برده‌ام؛ سرکار خانم شهربانوشعبانی‌کیاسه، دانش‌آموخته‌ی فلسفه‌ی غرب، که الفبای تفکر فلسفی را با صبوری بسیار و زبانی ساده به من آموختند و نکات ارزشمندی را پس از خواندن متن نهایی یادآور شدند. سرکارخانم دکتر زهرا داوری گراغانی که پایان‌نامه‌ی مقطع کارشناسی ارشد خود را، با موضوع و عنوان «شعر به مثابه‌ی متن: بررسی و تطبیق آرای گادامر و ریکور در باب شعر» در اختیار من قرار دادند و نکات ارزنده‌ای را یادآور شدند.

یوسف یساولی

فروردین‌ماه ۱۴۰۰

پیشگفتار

شعر اگر اعجاز باشد، بی بلند و پست نیست

در ید بیضا، همه انگشت‌ها یک‌دست نیست

غنی کشمیری

شاعر، پیش از هر چیز، از خود می‌پرسد: چگونه می‌توانم شعری اعلا بسرایم؟ اما، منتقد ادبی پیش از هر چیز از خود می‌پرسد: به چه نوشته یا سروده‌ای می‌توانم شعر بگویم؟ از این رو، هر شاعر راستین و هر منتقد باریک‌بین پیش از هر چیز خود را در مقابل این سوال کلی می‌یابد: شعر چیست؟ چه مؤلفه‌هایی دارد و چگونه می‌توان شعریت یک سروده را تعیین نمود؟

در نگاه نخست، به نظر می‌رسد تا تعریف جامع و مانعی از شعر نداشته باشیم، نمی‌توانیم به نقد بنشینیم؛ یعنی، منطقی به نظر می‌رسد که در یک طرح کلی، باید ابتدا شعر را تعریف کنیم و پس از آن به این نتیجه برسیم که: هر نوشته‌ای که منطبق با آن تعریف بود و در گستره‌ی آن گنجد، شعر است؛ و اگر با آن تعریف انطباقی نداشت، شعر نیست و اگر تنها با درصدی از آن تعریف مطابقت نمود، شعری ضعیف است.

تعریف دقیق واژه‌های مورد بحث، در طول تاریخ، رسم عده‌ی کثیری از فلاسفه، اندیشمندان و منتقدان بوده است. اگر معنای واژه‌هایی را که به کار می‌بریم، به دقت و وضوح ندانیم، نمی‌توانیم درباره‌ی هیچ چیز به نحوی سودمند بحث کنیم.

ابتدایی‌ترین راه آن است که به سراغ لغت‌نامه‌هایی برویم که تمام همت‌شان بر تعریف واژه‌ها است. به عنوان نمونه در فرهنگ لغت آمریکانا می‌خوانیم:

شعر (poem) گونه‌ای ترکیب‌بندی (a composition) است برای رساندن احساسی زنده و خیال‌انگیز از تجربه. همراه با بکارگیری زبانی فشرده و برگزیده به سبب توان آوایی و القایی و همچنین معنایی آن. همراه با تکنیک‌های ادبی‌ای چون وزن ساختاری، آهنگ طبیعی، قافیه، یا کاربرد استعاره (the American Heritage Dictionary, ۱۹۸۵).

اولین چیزی که این تعریف از شعر می‌گوید ترکیبی بودن آن است. اما مرکب از چه چیزهایی؟ سپس نوع کارکردی است که برای شعر در نظر می‌گیرد: رساندن احساسی زنده و خیال‌انگیز از تجربه [ی شاعر]. سوالی که به ذهن می‌رسد آن است که احساس زنده دقیقاً به چه معناست؟ آیا احساس مرده هم داریم؟ و رساندن این احساس به چه کسی؟ آیا همه‌ی مخاطبین؟ یا اشخاصی خاص؟ خیال‌انگیزی چیست؟

افلاطون، بازتاب و انعکاس اشیاء در آب را خیال و ایماژ (eidola) می‌نامد (موران، ۱۳۸۹: ۲۰). اگر این تعریف را برای خیال در نظر بگیریم، آیا خیال‌انگیزی شعر به معنای بازتاب پدیده‌ها و تقلید از امور واقعی است؟ آیا امری که برای یک دوره‌ی زمانی، یا یک فرهنگ خاص، خیال‌انگیز می‌نماید، در تمام ادوار تاریخ، یا در فرهنگی دیگر نیز، خیال‌انگیز است؟ اگر شعر مبتنی بر تجربه باشد، پس گزارش یک امر عینی است؟ مثلاً وقتی حافظ می‌گوید:

دوش دیدم که ملائک در میخانه زدند
گلِ آدم بسرشتند و به پیمانه زدند

دقیقاً امر عینی آن چیست؟ و یا چه نوع تجربه‌ای را پشت سر گذاشته است؟ و یا چه پدیده‌ی تجربی را، با تعریفی که از خیال ارائه دادیم، در شعر منعکس کرده است؟ کاربرد زبانی فشرده، دقیقاً به چه معناست؟ آیا صرفاً وجود وزن یا تکنیک‌های ادبی، می‌تواند یک متن را به شعر تبدیل کند؟ اگر به این امور برای وجه شعریت یک اثر بسنده کنیم، تکلیفمان با آثاری چون: «گلستان سعدی» و یا «مناجات‌نامه‌های خواجه عبدالله انصاری» چیست؟ آنان نیز، هم معنا دارند و هم موجزاند، هم دارای آرایه‌های ادبی هستند و هم دارای آهنگ، هم خیال‌انگیزند و

هم گاهی دارای قافیه؛ از آن گذشته، چنانچه بخواهیم دو اثر را باهم مقایسه کنیم، با چنین تعریف‌هایی چطور می‌توانیم سطح کیفی آنها را بسنجیم؟

می‌بینیم که چنین تعریف‌های «شرح‌الاسمی» یا لغتنامه‌ای نمی‌توانند مایه‌ی خرسندی خاطر کسی باشند که در پی یک جوهر ناب شعری است (آشوری، ۱۳۹۰: ۷۶)؛ زیرا، اگر بشود تعریفی برای شعر یافت، در عین آنکه ضابطه یا ضوابط مثبت‌ای در مورد شعر و تفکیک آن از نا شعر ارایه می‌کند؛ باید بتواند آنچنان حوزه‌ی شمولی را در بر گیرد که شعر را نه فقط در زمانه‌ی ما، بلکه، در همه‌ی مراحل تحول تاریخی آن نیز بشناسد و از غیر شعر تفکیک کند (نوری اعلای، ۱۹۹۲: ۶). در نتیجه، به جای آن که در تعریف واژه‌ی شعر به سراغ لغتنامه‌ها برویم، نیاز است آثاری را به بررسی بنشینیم که توضیحات بیشتر و دقیق‌تری را از شعر به ما ارایه می‌دهند.

در جستار نخست با عنوان «نقد نقد»، به تحلیل و بررسی این نظریات و میزان کفایت و حدود اعتبار معیارهای آنان در سنجش شعر خواهیم نشست. سقراط، نامدارترین کسی بود که بر لزوم تعریف واژه‌ها تأکید می‌نمود. هنگامی که او سوالی مانند: «شعر چیست؟» را مطرح می‌کرد، صرفاً خواستار معنای لغوی شعر نبود. به عقیده‌ی او، همین که ما واژه‌ی «شاعر»، «اشعار» یا «شاعرانه» را برای افراد، متن‌ها یا برخی سخنان به کار می‌بریم، نشان می‌دهد وجه اشتراکی میان همه‌ی آنها وجود دارد؛ یعنی خاصیت مشترک «شعر» که همه‌ی آنها در آن شریک‌اند؛ و سقراط می‌خواست ویژگی‌های مشخصه‌ی این خاصیت مشترک را آشکار سازد. به این معنا که همه‌ی پدیده‌ها و از جمله همه‌ی شعرها، دارای یک کیفیت ذاتی مشترک و یک جوهر اصیل به نام «شعریّت» هستند، که اگر بتوانیم آن جوهر یا ذات را بشناسیم، به تعریفی دقیق از حقیقت شعر رسیده‌ایم. این تفکر، تاریخی دیرینه در فلسفه دارد؛ اما، می‌توان گفت بزرگترین نمایندگان آن سقراط و افلاطون هستند. پس از سقراط، افلاطون بزرگترین اندیشمندی است که اعتقاد به تعریف واژه‌ها داشت. او می‌پنداشت با تکیه بر عقل و غور در مسایل می‌توان به ذات یا هستی چیزها دست یافت. ارسطو، پرآوازه‌ترین شاگرد افلاطون روش دیگری را در شناخت شعر پیش کشید. به زعم او، تنها تکیه بر عقل و تفکر عمیق برای شناخت ذات یا جوهر شعر کافی نیست؛ بلکه، باید تفکر را در مسیر مشاهده و تجربه به کار گیریم تا بتوانیم ذات پدیده‌ای مانند شعر را بشناسیم و تعریف کنیم. از این رو، کتابی با عنوان «فن شعر» تألیف کرد و در آن به تبیین معیارهایی پرداخت که کیفیت یک شعر را بتوان

از طریق آن‌ها اندازه گرفت. اگرچه افلاطون و ارسطو هر کدام به شیوه‌ی خود، سعی نمودند به تعریفی ذاتی و عقلانی از شعر برسند؛ اما، نکته آن است که به نتایج یکسانی نرسیدند.

در قرن هجدهم، ایمانوئل کانت، فیلسوف بزرگ آلمانی در کتاب «نقد عقل محض» محدودیت‌های عقل را در شناخت برخی پدیده‌ها نمایان کرد. نبوغ استثنائی او در این بود که در کتاب دیگر خود «نقد قوه‌ی داوری» شناخت و داوری درباره‌ی هنر را با مسأله‌ی تخیل خلاقانه و اهمیت فرد در احساس زیبایی شناختی، به طریقی مناسب و توجیه پذیر پیوند داد. او سعی کرد هنر و شاعری را از پذیرش مسوولیت‌های اخلاقی و عقلانی و اجتماعی که در دوره‌ی کلاسیک بر آن‌ها تأکید می‌شد باز دارد و به ما یادآور شود که مهم‌ترین معیار داوری درباره‌ی هنر پیوند آن با مسأله‌ی زیبایی است. بسیاری از جریان‌های نقد ادبی و مکتب‌های هنری امروز، متأثر از نظریات عمیق او درباره‌ی هنر و شاعری‌اند. با این‌همه، خواهیم دید که آرای کانت، در تعریف اثر هنری و پیوند آن با زیبایی‌شناسی، تا چه حد مشکل آفرین و ناتوان از حل مسأله خواهد بود. از همین‌رو، اگر تعریف شعر مطلقاً متمنع نباشد، این قدر هست که تعریف دقیق و صحیح و جامع آن دشوار می‌باشد. به همین اعتبار هگل نیز می‌گوید: تعریف شعر و بیان اوصاف اصلی آن، مشکلی است که تقریباً تمام کسانی که در این باب سخن رانده‌اند، از حل آن فرو مانده‌اند (زرین کوب، ۱۳۵۱: ۸).

دسته‌ی دیگری از فلاسفه که به «پوزیتیویست‌های منطقی» معروف‌اند، متوجه نقش ویژه‌ی «زبان» در مسأله‌ی فهم و شناخت ما از پدیده‌ها شدند. پرآوازه‌ترین آنان، ویتگنشتاین است. به نظر او، تلاش برای تعریف واژه‌ها، بر تصور نادرستی از زبان مبتنی است، و تصور درست این است که زبان می‌تواند بدون چنین تعریف‌هایی نقش خود را به طور کامل ایفا کند، و نبود تعاریف موجب نمی‌شود که توانایی ما در درک موضوع، به هنگام استفاده از واژه‌های مورد بحث کاهش یابد (هنفلینگ، ۱۳۹۳: ۱-۲). به بیان ساده‌تر، او اعتقاد نداشت که اساساً بتوان با «زبان» چیزی را تعریف کرد. اگرچه زبان، ابزار انسان‌ها برای ارتباط و شناخت جهان است؛ اما، محدودیت‌ها و در عین حال انعطاف‌هایی را در معنا آفرینی دارد، که نمی‌توانیم به وسیله‌ی آن پدیده‌ها را به طور قطع تعریف کنیم. بنابراین، نمی‌توانیم معنایی نهایی برای کلمه‌ی «شعر» در نظر بگیریم. تنها باید به مفهوم‌های گوناگونی که از کاربرد این کلمه در جملات گوناگون وجود دارد توجه کنیم.

ویتگنشتاین، در این باره که چگونه می‌توان برخی از واژه‌ها را همان‌گونه که هستند به کاربرد، از اصطلاح «شبهات‌های خانوادگی» استفاده می‌کند. او در کتاب معروف خود «تحقیقات فلسفی» می‌گوید: برای برخی مفاهیم، به جای آن که به دنبال صفت یا مشخصه‌ای بگردیم که در همه‌ی مصادیق مختلف آن حاضر و موجود باشد، بهتر است ببینیم چگونه مصداق‌های گوناگون آن مفهوم، در حالت‌های دوتایی یا سه‌تایی با یکدیگر مرتبط می‌شوند، یعنی به یکدیگر شبهات دارند یا وجه مشترکی بین آن‌ها وجود دارد. مثالی که ویتگنشتاین می‌زند کلمه‌ی «بازی» است و می‌پرسد: آیا چیزی هست که بین همه‌ی بازی‌ها مشترک باشد؟ او تأکید می‌کند: نگو باید چیزی مشترک وجود داشته باشد؛ بلکه، دقت کن و ببین که آیا چیز مشترکی در همه‌ی آن‌ها هست؟ تکرار می‌کنم: فکر نکن، بلکه نگاه کن (شپرد، ۱۳۸۸: ۱۱). او می‌گوید: اگر انواع بی‌شمار بازی‌ها را در نظر بگیرد - شطرنج، نرد، بازی‌های المپیک، بازی‌های قمار، بازی‌های با توپ و جز این‌ها - می‌بیند هیچ ماهیت واحدی برای بازی وجود ندارد و هیچ چیزی به‌تنهایی نیست که برای همه‌ی بازی‌ها مشترک باشد؛ فقط، یک سلسله شبهات‌های متداخل وجود دارد.

تا مدت‌های مدید، نظریه‌ی ویتگنشتاین مورد قبول اکثر متفکران در باب زبان و تعریف واژه‌ها بود. به‌راستی چه چیز مشترکی در همه‌ی بازی‌ها نهفته است؟ تحلیل مفصل مفهوم «بازی» متأسفانه از حوصله‌ی این صفحات خارج است؛ اما این مثال، تا مدت‌ها توانست متفکران را متقاعد نماید که هیچ چیزی به‌تنهایی نیست که همه‌ی بازی‌ها در آن شریک باشند. با ظهور و پذیرش چنین نظریه‌هایی، منتقدان، سوال: «شعر چیست؟» را اشتباه دانسته، به کناری نهادند و به جای آن، به تبیین نظریاتی در پاسخ به «شعر چگونه باید باشد؟» پرداختند؛ از این رو، مکتب‌های مختلف ادبی و هنری شکل گرفت که هر کدام از زاویه‌ای به بررسی هنر و به تبع آن، شعر نیز، پرداختند. با بررسی مکتب‌ها و آرای اندیشمندان مختلف، برجسته‌ترین معضلی که رخ می‌نماید، اختلاف نظرهای مربوط به آن‌ها است. هر نظریه‌ی ادبی از زاویه‌ای خاص شعر را تعریف می‌کند و تنگ‌نظرانه، با محور قرار دادن معیارهای محدود خود، شعریت را تنها برآورنده‌ی پاره‌ای از سروده‌ها می‌داند؛ و روی باقی خط بطلان می‌کشد.

در اوایل قرن بیستم، فرمالیست‌ها سعی نمودند با تبیین روشی علمی برای سنجش شعر و ادبیات، به دعاوی مطرح شده پایان بخشند. مسایلی که این جنبش فکری

مطرح نمود، بر بسیاری از مکتب‌های بعد از خود همچون ساختارگرایی، تأثیری ژرف نهاد. اما چنانچه خواهیم دید، نقد یک شعر با شیوه‌ی «علمی»، چیزی بیش از توضیح شیمیایی یک گل سرخ، برای توصیف آن گل نیست. از این رو، نه تنها هیچ کمکی در تعیین سطح کیفی شعر نمی‌کند؛ بلکه با معیار قرار دادن آن، می‌توانیم هر سهل‌انگاری زبانی را، شعر قلمداد نماییم.

در قرن بیستم، متفکر آلمانی دیگری به نام مارتین هیدگر، این اندیشه را مطرح نمود که تنها از راه پرسشی درست، می‌توانیم به پاسخی درخور برسیم. به زعم او، پرسش درست فلسفی برای شناخت هر پدیده، پرسش از هستی آن پدیده و ارتباطش با حقیقت است. بنابراین، برای فهم و شناخت شعر باید به دنبال پاسخ این سوال باشیم: «شعر چرا هست، به جای آن که نباشد؟» با این همه، داوری هایدگر درباره‌ی شعر و جستجو از خاستگاه هنر، پرسش‌های بدون پاسخ بسیاری را پیش رو می‌نهد.

اکنون، ممکن است برای خواننده‌ی این سطور این سوال پیش آمده باشد که: اگر هیچ کدام از نظریه‌های ادبی تا به امروز، نتوانسته‌اند چنان که شایسته‌ی شعر است، ویژگی‌های بسنده‌ی آن را مشخص کنند، پس چه نیازی به خواندن آن‌ها است؟ در پاسخ باید گفت: اگرچه هیچ‌یک از این نظریه‌ها نمی‌تواند تعریف درستی از ادبیات یا شعر ارائه کند؛ اما، هریک در حد توان خویش، ضمن دفاع از معیارهایی که مهم می‌داند، توجه ما را به کاستی‌های دیگر نظریه‌ها جلب می‌کند. در عین حال می‌تواند حقایقی را نیز، درباره‌ی شعر و معیارهای سنجش آن برای ما روشن سازد. اختلاف نظرهای مکاتب ادبی را، می‌توان نوعی گفتگو فرض کرد و دقیقاً اینجاست که اهمیت هرمنوتیک به گفته‌ی واتیمو، به عنوان سخن مشترک امروزی مشخص می‌شود (احمدی، ۱۳۸۱: ۷)؛ زیرا، علم هرمنوتیک، برخلاف سایر علوم، مشوق عینی سازی نیست؛ بلکه، مشوق گوش دادن به یکدیگر است. در اینجا، ما به امر «توصیف ناپذیر» یا «نمی‌دانم چه» ای نظر داریم، که وقتی به فهم افراد از یکدیگر اشاره می‌کنیم، آن را مقصود داریم (گروندن، ۱۳۹۱: ۵). به بیان ساده‌تر، ما در هرمنوتیک می‌خواهیم از راه گفت‌وگو ابتدا سخن دیگری را بفهمیم، آن را با اندوخته‌ها و دانایی‌های خود نقد کنیم و سپس سعی کنیم به یک فهم مشترک یا کلی برسیم. بدون گفت‌وگو یا با انفعال سروکار داریم یا با سلطه. یعنی اگر گفت‌وگو و مفاهمه نباشد، هر آنچه دیگری می‌گوید یا به‌طور درست و تمام و

کمال پذیرفته می‌شود که این حالت انفعال است؛ یا به طور درپست و تمام و کمال طرد می‌شود و مورد بی‌اعتنایی قرار می‌گیرد، که این حالت سلطه است. تنها در حالت گفت‌وگو است که شخص، هرچه را دیگری بگوید، بی‌چون و چرا نمی‌پذیرد و هرچه را هم خود بگوید، بی‌چون و چرا به دیگری تحمیل نمی‌کند (موران، ۱۳۹۸: ۱۰).

هانس گئورگ گادامر، از بزرگترین نمایندگان هرمنوتیک مدرن، در طرح هرمنوتیک فلسفی خود، اهمیت گفتگو را برای ایجاد فهم مشترک گوشزد کرد، به زعم او شناخت حقیقی یک پدیده، تنها از راه دیالکتیک و گفتگو میسر خواهد شد. او در الگوی دیالکتیکی خود لزوم وجود سطحی مشترک را برای گفتگو تبیین نمود. از نظر گادامر، اگر گفت‌وگو قرار است اصیل باشد، یعنی اگر قرار است دو طرف گفتگو، حرفی برای گفتن داشته باشند و هر دو طرف، سخن طرف مقابل را بشنوند، لازم است میان طرف‌های گفت‌وگو نوعی همبستگی، نوعی وحدت برقرار باشد. از این رو، در جستار دوم، روشی سلبی را برای رسیدن به فهمی مشترک، به کار می‌بریم. یعنی به جای آن‌که در پی این باشیم تا بفهمیم «شعر چیست؟» یا «چگونه باید باشد؟» در صدد ایجاد سطحی مشترک برای ایجاد تفاهمی می‌کوشیم، که تمایزهای شعر را، از ناشر نشان دهد. به عبارت ساده‌تر مشخص کند که «شعر چه چیزی نیست؟» یا «شعر چگونه نباید باشد؟». در این بخش، چنانچه خواهیم دید در بین متفکران متفاوت، توافق نظری بر سر آن‌که شعر چه چیزی نیست وجود دارد. غالباً اعتراضات آنان، نسبت به خیل عظیمی از نوشته‌هایی که به‌عنوان شعر عرضه می‌شود، بر پایه‌های مشترک و یا مفاهیمی شبیه به هم مطرح می‌گردد.

بصیرت گادامر در طرح اندیشه‌ی فلسفی خود، توجه ما را به دو سویه‌ی «افق‌های متن» و «افق‌های ذهن خواننده» جلب می‌کند. او در تبیین اندیشه‌ی خود نسبت به افق‌های متن، با انگشت گذاشتن بر مفهوم بازی که پیش‌تر ویتگنشتاین آن را مطرح کرده بود، مدعی شد که می‌توان همه‌ی بازی‌ها را در معیارهای ثابتی شریک پنداشت و رأی داد که هنر و به خصوص شعر، بیشترین شباهت را به بازی دارد. در جستار سوم که عنوان «تأویل تأویل‌ها» را دارد، خواهیم دید که گادامر در تعریف خود، واژه‌ی بازی را به گونه‌ای به کار می‌برد که نه فقط نمونه‌های روشن و رسمی آن را در برگیرد، بلکه معانی استعاری آن را هم مد نظر داشته باشد. مانند: «بازی پرتوها، خیزاب‌ها، چرخ‌دنده‌ها یا پاره‌های دستگاه‌ها، بازی دو سویه‌ی اندام‌ها،

نیروها، پشه‌ها و بازی با واژه‌ها. او در تبیین افق‌های متن، هوشمندانه و به شکلی توجیه‌پذیر، شعر را با مفاهیم «بازی»، «نماد و عید» مرتبط می‌سازد؛ از طرفی، در شرح «افق‌های ذهن خواننده» با پیش‌کشیدن مفهوم «امتزاج افق‌ها»، «چگونگی رخداد فهم»، «زمانمندی و زبانمندی» و «خاصیت دیالکتیکی شعر» پیوندی بین شعر و «حقیقت» ترسیم می‌نماید. شعر نزد گادامر، چه به‌عنوان هنر «Art» و چه به‌عنوان متن «Text»، به منزله‌ی خویشاوند حقیقت در رفیع‌ترین جایگاه قرار می‌گیرد. براین اساس، او سعی می‌کند، الگویی هرمنوتیکی برای شعر و معیارهای آن ارایه دهد که در عین انعطاف‌پذیری، از هرج و مرج‌ها و داوری‌های سطحی جلوگیری نماید. نوعی ترابوطبقا یا طرح‌واره، که نه تنها در پی فهمی مشترک با مکتب‌های ادبی پیش از خود است؛ بلکه، باب گفت‌وگو را با مکتب‌های ادبی آینده نیز، باز می‌گذارد.

جستار نخست

نقد نقد

نقد‌ها را بود آیا که عیاری گیرند

تا همه صومعه داران پی کارِ گیرند

حافظ

بشر، از چه زمانی شعر سرود؟

اولین تجربیات بشر از سرودن شعر، هرگز بر ما آشکار نیست. ما تنها به آن بخشی دسترسی داریم که به صورت مکتوب بر جای مانده است و پیوند تنگاتنگی با آیین‌های پرستش دارد. با این همه، قدمت آن‌ها نیز به روزگاران باستان می‌رسد. قدیمی‌ترین سروده‌های به جا مانده از بشر، «ودا»های هندوان باستان است. از تاریخ سرایش وداها، اطلاع دقیقی در دست نیست، آنچه به صورت مکتوب باقی مانده است نسخه‌ای خلاصه شده از وداها است که با عنوان ریگ‌ودا آن را می‌شناسیم که از هزاره‌ی دوم قبل از میلاد به زبان سانسکریت وجود دارد. در ایران، قدیمی‌ترین شعرها را، بخش «گات»های اوستا می‌دانند که از نای زرتشت برجای مانده است، اما، سرودی که غیر مذهبی باشد منظومه‌ی «درخت آسوریک» نام دارد. نسخه‌ی مکتوب این منظومه از دوره‌ی اشکانیان و به زبان پهلوی به دست ما رسیده است؛ اما، برخی قدمت آن را تا سه الی چهار هزار سال پیش در نظر می‌گیرند. در یونان نیز، حدود قرن ششم قبل از میلاد، سرودهایی مذهبی را به صورت دسته‌جمعی

می خواندند که به آن دیتیرامب^۱ می گویند. دیتیرامب، در واقع نام سرودهای مراسمی بوده است که در آن بزی را در پیشگاه دیونیزوس^۲، قربانی می کردند و آوازی مخصوص برای این مراسم با نام تراگودیا^۳ نیز می خواندند؛ اما، مهمترین منابعی که درباره ی شعر و انواع آن مورد توجه متفکران یونان بوده است، سروده های هومر^۴ و همچنین آثار هزیود^۵ است.

صرف نظر از آن که اولین سروده های بشر چه بوده است، می توان تصور کرد که هر سراینده ای، برای آن که تأثیر کلامش بیشتر باشد یا آنچه را در ذهن دارد بتواند به درستی بیان کند، کلمات سروده اش را با وسواس انتخاب کرده باشد یا جای برخی واژه ها را، واژه های دیگری نشانده باشد. از این رو، شاید بتوان گفت تاریخ شعر و نقد آن، همپای هم رشد کرده اند؛ اما، مسلّم است که تاریخ شعر، از تاریخ آنچه به عنوان «بوطیقا» می شناسیم، بس قدیمی تر است.

تاریخ بوطیقانویسی از دغدغی شاعران و هنرمندان برای شناخت و سنجش شعر آغاز نمی شود؛ بلکه، از اتهاماتی حاصل می آید که افلاطون برای نخستین بار به شعر و شاعران وارد کرد. پس از او، ارسطو پرآوازه ترین شاگرد افلاطون و بی شک بزرگترین همآورد نظری او در همان زمان، لزوم تدوین «بوطیقا» را احساس نمود؛ و به دفاع از شاعران برخاست. با این همه، چنانچه خواهیم دید در طول تاریخ اندیشه، تقریباً هیچ فیلسوفی حرف درخور توجهی درباره ی هنر و شعر نگفته است و آنچه را هم که گفته، به احکامی خشک و کاهنانه تبدیل شده که حاصل آن ها، جز به صلابه کشیدن شعر نبوده است. از این رو، تقریباً هیچ هنرمند یا شاعری نیازی در خود نمی بیند که به گفته های اهل فلسفه درباره ی شعر پایبند باشد. شاعران همواره راه

۱. Dithyrambe

۲. Dionysos: فرزند زئوس «Zeus»، خدای خدایان در اساطیر یونانی. براساس روایات اسطوره ای، چون دوبار متولد شده بود، دیئوروس «Dithuros» نیز، نامیده می شد و به همین دلیل به آوازهایی که هر ساله در مراسم پررمز و راز بزرگداشت وی خوانده می شد، دیتی رامب می گفتند.

۳. Tragodia: مأخوذ از دو واژه ی «tragos» به معنای «بُز» و «oide» به معنای «سرود»؛ آنچه ما امروز «تراژدی» می نامیم نیز، از همین نام گرفته شده است.

۴. Homer: منظومه سرای یونانی که حدود ۸۰۰ سال ق.م. می زیسته است و دو اثر «ایلیاد» و «اودیسه» او، نامدارترین و برترین آثار کلاسیک یونان محسوب می شود.

۵. Hesiod: سراینده ی منظومه ی «تبارنامه ی خدایان» حدود ۸۰۰ ق.م. وی پس از هومر، محبوب ترین شاعر کلاسیک یونان محسوب می شود.

خودشان را رفته‌اند و با ما از سرزمین‌های ممنوعه و ناشناخته سخن گفته‌اند. در نتیجه باید پرسید: پس چه نیازی است به خواندن فلسفه یا بوطیقای مختلف؟ آیا نباید تمامی آن‌ها را به زیاله‌دان تاریخ بسپاریم؟ یا بی‌توجه به آنچه گفته شده است، مسیر خود را بیاییم؟

توجه به نگاه فلسفی درباره‌ی شعر، از دو جهت برای ما اهمیت دارد. نخست آن‌که اگرچه سخن فلاسفه معیار نهایی برای شاعران نیست؛ اما در عین حال نوری از آگاهی را به هنر و شعر تابانده است که هم شاعران و هم منتقدان از آن بهره‌های فراوان برده‌اند؛ تا آن‌جا که می‌توان گفت بسیاری از جنبش‌های ادبی و پیشرفت‌های خلاقانه در حیطه‌ی شعر و ادبیات، نتیجه‌ی همسخنی یا جدل‌های کلامی با فیلسوفان بوده است. از طرفی دیگر، رأی خرده‌گیرانی چون افلاطون بر شعر، می‌تواند اقناع حاکمان را برای تیز کردن تیغ‌های سانسور رقم بزند و شعر را به اسارت بکشاند. آرای فیلسوفان از چنان اهمیتی برخوردار است که نه فقط شاعران را درمقابل سانسورچیان، بلکه در مقابل یکدیگر نیز وادار به صف‌آرایی و نظریه‌پردازی نموده است. از رهگذر دقت به همین سخنان و نقدها بود که نیما، کاستی‌های شعر پیشینیان را پیش کشید و سرچشمه‌ی روند نوگرایی و دگرخواهی شد. در عین حال از توجه به رأی همین خرده‌گیران بود که شعر امروز توانست به کاستی‌های خود تعالی ببخشد. در نتیجه، شاعران خود را ناگزیر از توجیه، تعریف و بازتعریف شعر و نظریه‌پردازی درباره‌ی آن دانسته‌اند. نیما مجبور می‌شود شعر خود را توضیح دهد، شاملو به نحوی دیگر شعر را تشریح می‌کند و ما را با سویه‌های دیگری از جهان ادبیات آشنا می‌سازد. فرخزاد، براهنی، رویایی و طرفداران شعر حجم، موج نو، شعر ناب و... همگی خود را در مقابل جهان فلسفه و نقد ادبی، موظف به توضیح می‌یابند. براین پایه، تاثیر آرا و اختلاف نظرهای فیلسوفان، نه تنها در جهان فلسفه، بلکه در جهان ادبی و اجتماعی نیز، حائز اهمیت است. اختلاف نظرهای آنان، اگر نه همیشه، اما در اغلب موارد برای حیات، تعالی و شناخت شعر، سودمند بوده است.

مفهوم بوطیقا (poetics)

بوطیقا، شکل معرّب کلمه‌ی Poetikos در زبان یونانی است. ریشه‌ی اصطلاح انگلیسی Poetics به همراه واژه‌ی Poetry به Poysis به معنای ساختن [آفرینش] در یونان باستان می‌رسد. کلمه‌ی دیگری که در انگلیسی با دو اصطلاح قبل،

خویشاوند محسوب می‌شود Poem از ریشه‌ی Poema است، که تبار آن نیز، به کلمه‌ی Poysis در یونانی می‌رسد (احمدی، ۱۳۹۱: ۷۰۹). ارسطو می‌گوید: در تفکر یونانی باستان، کلمه‌ای که مستقیماً به معنای آفرینش ادبی دلالت کند - چه به صورت نثر و چه به صورت شعر - وجود ندارد. هیچ لفظ مشترکی نیست که آن را بتوان به‌طور یکسان، هم بر اداهای مقلدانه‌ی سوفرون^۱ و کسنارک^۲ و هم بر مکالمات سقراط، اطلاق کرد؛ یا اینکه، هم بر داستان‌هایی دلالت کند که در وزن ثلاثی^۳ سروده شده‌اند و هم بر اشعاری که در مرثی ساختن می‌شوند (زرین کوب، ۱۳۹۳: ۱۱۴)؛ اما، اگر عنوان Poetics را باتوجه به تبار این واژه مطرح کنیم، می‌شود نام همه‌ی آن چیزهایی که به آفرینشی وابسته‌اند که در آن، زبان، هم گوهر است و هم ابزار؛ بنابراین، از Poetics معنای شناخت ساختار ادبی استنباط می‌شود، که می‌توان آن را به «نظریه‌ی ادبی» ترجمه کرد (احمدی، ۱۳۹۱: ۷۱۰). این نکته‌ای بسیار مهم است که همواره در نظر داشته باشیم که وقتی افلاطون یا ارسطو از بوطیقا یا شعر سخن می‌گویند، مقصودشان شعر به آن شکلی که ما امروز می‌شناسیم نیست؛ بلکه، نظر به کل ادبیات یا درواقع «ادبیّت» متون دارند.

بوطیقای افلاطونی

تجزیه و تحلیل نظرات و عقاید افلاطون و ارسطو، همواره به‌عنوان جزء لاینفک^۴ مباحث مربوط به نظریه‌پردازی‌های بدیع، در حوزه‌ی فلسفه و ادبیات لحاظ شده است (۷۵-۷۴: ۲۰۰۸: Arora). در طول تاریخ اندیشه، هیچ کس به اندازه‌ی افلاطون نفرت خود را از شعر و شاعران، صراحتاً اعلام نکرده است. این تنفر، به حدّی است که او هیچ جایگاهی برای شعر در یک جامعه‌ی سالم و آرمانی قایل نیست، و رأی به اخراج شاعران از «آرمان‌شهر» ذهنی خودش می‌دهد. دلایل متفاوتی را برای این تنفر می‌توان برشمرد، اما، عمده‌ترین دلیل را باید در نوع نگاه افلاطون به ذات شعر، نسبتی که با «حقیقت» پیدا می‌کند و تأثیرات آن در جامعه جستجو کرد. افلاطون هیچ کتاب مستقلی درباره‌ی ادبیات و هنر ندارد و آراء او

۱. Sophron.

۲. Xénarque.

۳. Trimètre.

درباره‌ی نقد ادبی را باید در ضمن آثارش از جمله «دفاعیه‌ی سقراط / Apology»، «عشق و زیبایی / Fedoros»، «ایون / Ion» و به‌ویژه «جمهوری / Republic» جستجو کرد. با بررسی این آثار می‌توان بوطیقایی از بطن نوشته‌های او تنظیم کرد؛ اما، پیش از آن باید با یک مفهوم کلیدی به نام «مَثَل» در اندیشه‌ی او آشنا باشیم.

جهان مَثَل

افلاطون بر «دنیای مَثَل» اعتقاد داشت. البته باید در به‌کار بردن الفاظی از قبیل «دنیای مَثَل» یا «جهانی دیگر» احتیاط کنیم، و متوجه باشیم غرض از آن، جهانی در آسمانها نیست؛ بلکه، دنیای کلیات و تغییر ناپذیر است (برایان مگی، ۱۳۹۴: ۳۸-۳۹). در اندیشه‌ی سقراط، شناخت حقیقت هر چیز، شناخت وجه کلی آن است. به‌طور مثال وقتی می‌پرسیم «زیبایی چیست؟» در مورد یک مفهوم کلی صحبت می‌کنیم و مقصودمان این نیست که «چه کسی در این اتاق از همه زیباتر است؟»؛ یا، همین‌که ما واژه‌هایی مانند «عادل» یا «عادlane» را به کار می‌بریم، نشان می‌دهد وجه اشتراکی بین همه‌ی آن‌ها وجود دارد، یعنی خاصیت مشترکی به نام «عدالت». تک‌تک اشیاء زیبایی که در این جهان می‌بینیم یا اعمال عادلانه‌ای که افراد انجام می‌دهند، همیشه گذرا و ناپایدارند؛ اما، همگی از آن جوهر جاوید زیبایی حقیقی و عدالت حقیقی بهره برده‌اند. «حقیقت» درواقع همین نمونه‌های آرمانی یا مَثَل فناپذیر است که به خودی خود وجود دارد.

افلاطون، از لابه‌لای سخنان سقراط این نظریه را استخراج کرد و به کل هستی تعمیم داد. بدون استثناء، همه چیز در این دنیای ما، نسخه‌ی بدل، ناپایدار و رو به زوالی است از آن چیزهایی که صورت و نمونه‌های آرمانی‌اند و از هستی دایمی و زوال‌ناپذیری در ماورای زمان و مکان برخوردارند. افلاطون نام آن جهان کلی و زوال‌ناپذیر را، «مَثَل» می‌گذارد. رفته‌رفته این اندیشه در آثار افلاطون، به این نتیجه منتهی شد که: اگر «حقیقت» تمام پدیده‌های محسوس و مفاهیم این دنیا، در جهان مَثَل وجود دارد، پس آن جهان «علت» وجودی این دنیاست، و پدیده‌های این عالم صرفاً سایه‌ها یا تصویرهایی از آن جوهرهای حقیقی است. مثلاً، وقتی ما واژه‌ی «درخت» را به کار می‌بریم، به کیفیتی مشترک اشاره می‌کنیم که در همه‌ی درختهای این عالم و در طول همه‌ی اعصار در آن‌ها ثابت است، و منظورمان صرفاً این یا آن درخت نیست که پس از مدتی از بین می‌رود. این کیفیت ثابت و تغییرناپذیر نشأت

گرفته از یک «درخت حقیقی» است که در جهان مثل یا همان جهان کلیات تغییرناپذیر وجود دارد؛ و همه‌ی درخت‌هایی که ما در عالم می‌بینیم، درواقع «محاکات/mimesis» یا تقلیدی از آن درخت حقیقی است. به‌زعم افلاطون، جهانی که ما در آن زندگی می‌کنیم، جهان سایه‌ها و محاکات است. حقیقت در جای دیگری است و ما صرفاً با تصویر و تقلیدی از آن حقیقت روبرو هستیم و این وظیفه‌ی فیلسوف است که شناخت و کشفی درست از آن حقایق را به دست آورد و آن را برای جامعه تشریح کند.

محاکات (mimesis)

بنابر منابع ریشه‌شناسی لغات، اصطلاح «میمیس» در زبان یونانی برگرفته از واژه‌ی mimeisthai به معنی تقلید کردن است (Gebauer & Wulf, ۱۹۹۶: ۲۷). تبار این لغت را نیز در اکثر دایره‌المعارف‌ها کلمه‌ی mim به معنی تقلید دانسته‌اند (Edwards, ۱۹۶۷: ۳۳۵). قدیمی‌ترین استفاده‌ی مکتوب از این واژه را در آرای دُمُکریَتوس^۱ (۴۶۰-۳۷۰ ق.م.) یافته‌اند. او اوّلین کسی است که از این واژه، برای بیان روش‌های عملکرد انسان از طبیعت، استفاده می‌کند. به اعتقاد دُمُکریَتوس، کار انسان محاکات است. ما در نسّاجی از عنکبوت، در خانه‌سازی از پرستو و در آوازخوانی از هزار دستان تقلید می‌کنیم (Tatarkiewicz, ۱۹۷۳: ۲۲۶). افلاطون، در آرای فلسفی خود، معانی دیگری را نیز بر این واژه افزود، که مهمترین آنها عبارت است از: تخیل و تبدیل و خلق شباهت (Gebauer & Wulf, ۱۹۹۶: ۲۵). او در دفترهای دوّم، سوّم و دهم کتاب «جمهوری»، در مقام تبیین و تفسیر فلسفه‌ی هنر، مکرراً از این واژه استفاده کرده و همه‌ی انواع هنر را، از مقوله‌ی محاکات دانسته است (Plato & Robin, ۱۹۹۴: ۵۹۵).

در زبان‌های عربی و فارسی، از دیرباز، معادل محاکات را برای میمیس یونانی به کار برده‌اند؛ امّا، این اصطلاح به طور کامل با معنای مورد نظر افلاطون و ارسطو از mimesis مطابقت و همخوانی ندارد. محاکات نزد فلاسفه‌ای چون ابن سینا و خواجه نصیرالدین طوسی اغلب به معنای حکایتگری است. چنانچه آنان تعلیم و تعلّم و علم حصولی را هم قسمی از محاکات تلقّی کرده‌اند (ابن سینا، ۱۵۳: ۱۳۶۳؛

خواجہ نصیرالدین طوسی، ۱۳۶۷: ۵۹۱)؛ بنابراین، مفهوم محاکات نزد فلاسفہی اسلامی بسیار عام‌تر از مفهوم آن نزد فلاسفہی یونانی است و از این‌رو برای محدود کردن معنای محاکات، بدان‌گونه که منظور افلاطون بوده است، اغلب از میمسیس به معنای «تخیل» یاد کرده‌اند. چرا که یکی از معناهای خیال، تصویر است و تخیل نیز، به معنای خیال یا تصویر چیزی را در ذهن دیگری ایجاد کردن است (طاهری، ۱۳۹۱: ۱۱).

ذات شعر از نگاه افلاطون

چنانچه دیدیم، افلاطون جهان حقیقی را جهان مُثُل می‌دانست و پدیده‌های این جهانی را، تقلیدی از آن‌ها می‌پنداشت. بر اساس نظریه‌ی مُثُل، آفرینش‌های شعری و هنری، صرفاً تقلیدی از یک تقلید دیگر - یعنی تقلید از پدیده‌های محسوس - هستند (بیردزلی؛ هاسپرس، ۱۳۷۶: ۹-۱۲). پدیده‌های دنیای محسوس، از آنجایی که تقلید کلیات هستند، یک پلّه از ذات حقیقی خود، دوراند. هنرمندان نیز، دنیای محسوس را تقلید می‌کنند؛ در نتیجه، اثر هنری دو پلّه از حقیقت دور است. افلاطون در دفتر دهم کتاب جمهوری از قول سقراط می‌گوید:

آینه‌ای به دست بگیر و بگردان، از این راه، هم آفتاب را می‌توانی بسازی، هم ستارگان را، حتی خودت و دیگر جانداران و همه‌ی چیزهایی که ساخته‌ی طبیعت یا صنعت است.

- درست است، ولی بدین‌سان صورتِ ظاهرِ آن‌ها را می‌سازم نه حقیقتِ آن‌ها را.

- خوب گفتی. پس باید بگوییم شاعر تراژدی پرداز نیز مقلّدی بیش نیست؛ زیرا، تصویری در برابر ما قرار می‌دهد که از اصل خود دو مرحله دور است (افلاطون، ۱۳۵۳: ۵۰۶-۵۰۳).

هنرمند تنها ظاهر و صورت‌پایداری از یک شیء را، بدون نیاز به فهم و آگاهی از جوهر آن چیز کپی می‌کند. او در واقع مقلد تصاویر است و در فاصله‌ای بعید از حقیقت قرار دارد (Boyd, ۱۹۶۸: ۱۳۷-۱۳۸). این دیدگاه سبب شد تا افلاطون یکی از نظریات مهم تاریخ نقد ادبی را صادر کند و شعر را نه تنها تقلیدی از تقلید و از همین‌رو دور از حقیقت، بلکه زائیده جهلی بی‌حاصل بداند (دیچز، ۱۳۸۸: ۵۲). بدون شک، چنین تقلیدی، چیزی جز وقت‌گذرانی نخواهد بود؛ امّا، این

وقت گذرانی که در آن، هیچ فایده و هیچ تعلیمی وجود نداشته باشد، نمی‌تواند از معایب و خطرهایی خالی باشد (زرّین کوب، ۱۳۹۳: ۱۰۱). تنفر افلاطون از هنرها و به‌خصوص شعر، از همین خطرآفرینی‌ها است. شاعر وقتی از پدیده‌های این جهانی در شعر استفاده می‌کند دو پله از مُثُل و حقیقت دور است و جهلی بی‌حاصل را آفریده است؛ اما، وقتی شاعر اساطیر و خدایان را در شعر خود تقلید می‌کند چه؟ آن‌هنگام دیگر سروده‌اش صرفاً محاکاتی از پدیده‌های محسوس نیست؛ بلکه، او می‌خواهد خودِ مُثُل را تقلید کند، بی‌آن‌که مانند فیلسوفان، صلاحیت شرح آن را داشته باشد.

شاعر - حداقل در یونان باستان - به‌جای تقلید از خود چیزها اغلب به خود انسان و خدایان و اساطیر شکل می‌دهد. نکته‌ی اعتراضی افلاطون به شعر نیز، دقیقاً همین‌جا است. همانطور که نقّاش، اصول راهنمای تصویربرداری خود را از اندازه‌های واقعی اشیاء بر نمی‌گیرد، بلکه از ظاهری برمی‌گیرد که اشیاء بر مردم آشکار می‌کنند، طرحی که شاعر از هستی انسانی رسم می‌کند، از ابعاد واقعی سرشت انسانی دور می‌شود و به اشکال کاذب اخلاقی نزدیک می‌گردد تا به نظر توده و عوامی که به آن‌ها عرضه می‌شود، زیبا جلوه کند (گادامر، ۱۳۸۶: ۷۰). شاعران، مانند نقّاشان تازه‌کار تصویرهایی از خدایان و پهلوانان می‌سازند، که هیچ‌گونه شباهتی به اصل ندارند (افلاطون، ۱۳۵۳: ۱۰۰). تمام شاعران مقلّد، که اوّلین‌شان هومر است، از صور خیالی فضیلت و تمام آنچه در مورد آن می‌نویسند، تقلید می‌کنند و به حقیقت دست نمی‌یابند (همان: ۵۱۱). در «آرمان‌شهر» افلاطونی تنها یک نوع تقلید برای هنرمندان جایز است و تنها شاعر و هنرمندی به جمهوری افلاطون راه می‌یابد که: همه اوقات او صرف این است که نخست عالمی را تماشا کند که نظامی ابدی در آن حکم‌فرماست و دگرگونی را در آن راهی نیست و هیچ ذاتی در آنجا با ذوات دیگر دشمنی نمی‌ورزد و از آنان دشمنی نمی‌بیند بلکه همه چیز تابع نظمی خدایی است و گوش به فرمان خرد دارد و سپس آن عالم را سرمشق خود قرار دهد و به تقلید از آن بپردازد (همان، ۳۱۹).

عناصر زیبایی‌شناختی شعر، فسادآور است

در فلسفه‌ی افلاطون، هدف اصلی شناخت مُثُل است و از آنجایی که شناخت مثال [ایده‌ی] زیبایی از اهمیّت برخوردار است، انتظار می‌رفت که مثال زیبایی اثر هنری،

پلکانی باشد برای رسیدن به زیبایی در مثل؛ اما، به زعم او ادبیات از این زاویه قابل بررسی نیست و باید از زاویه‌ی تأثیرش بر جامعه مورد ارزیابی قرار گیرد (موران، ۱۳۹۶: ۲۴-۲۳). او در هیچ‌یک از مباحثی که در باب محاکات هنری و فن شاعری مطرح ساخته، هرگز توجهی به جنبه‌های زیبایی‌شناسانه‌ی محاکات نشان نداده است و تمام تلاش خود را صرف آن نموده که با بزرگ‌نمایی آسیب‌شناسی محاکات، همه‌ی فضایل و ارزش‌های آثار هنری را عامدانه تحت‌الشعاع قرار دهد (طاهری، ۱۳۹۱: ۱۳). در واقع، تحلیل افلاطون از هنر را می‌توان بیشتر، نقدی معرفت‌شناسانه دانست تا نقدی هستی‌شناسانه.

افلاطون اساساً شعر را نه آن‌گونه که در زمانه‌ی خودش بوده است، بلکه شعر را چنان که باید در دولت آرمانی‌اش وجود داشته باشد زیبا می‌داند، و زیبایی را تنها در تقلید حقیقت و تفکر مثلی می‌پندارد. او در پایان جمهوری صراحتاً اعلام می‌کند: دولت ما چیزی نیست مگر تقلید بهترین و زیباترین زندگی و به راستی خود حقیقی‌ترین تمام تراژدی‌ها است. فقط قانون حقیقی می‌تواند در سرودن زیباترین نمایش‌ها موفق باشد (۸۱۷ b). افلاطون در رساله‌ی سوفیست، هنرمند و سوفیست را هم تراز هم قرار می‌دهد (۲۳۴ c). سوفیست و شاعر مقلد، چیزی را عرضه می‌کنند که جز توهم نیست. شاعر همچون سوفیست از کلمات فهمی را ارائه می‌کند که حقیقت می‌نماید، اما هیچ بهره‌ای از حقیقت ندارد. آنان به شنوندگان خود چنین می‌نمایانند که گویی حقیقت را می‌گویند و به همه چیز از همه کس داناترند، اما واقعیت خلاف این است. آنان شنوندگان را دچار پندار حقیقت می‌کنند؛ بنابراین، هنگامی که افلاطون تأکید می‌کند که شعر تحریف می‌کند و فریب می‌دهد، منظورش از این گفته بدو نقدی از واقعیت زیباشناختی اثر هنری است. نقدی که این برداشت از واقعیت را با مفهوم واقعیت راستین مقایسه می‌کند و محک می‌زند و این نقد به ظاهر هستی‌شناختی از شعر، معطوف به محتوای شعر است (گادامر، ۱۳۸۶: ۷۱).

افلاطون شعرها را به سه دسته تقسیم می‌کند:

(الف) اشعاری که شاعر در آن‌ها حرف دلش را از زبان خود می‌گوید و روایت ساده‌ای دارد، مانند اشعار لیریک.

(ب) اشعاری که شاعر آن‌ها را از زبان دیگری و شخصیت‌های اثر می‌گوید، مانند تراژدی و کمدی.

د) اشعاری که حاصل تلفیق دو گونه‌ی قبلی است، مانند اشعار حماسی. او دو گونه‌ی آخر را مردود می‌شمارد زیرا معتقد است: در این گونه شعرها تقلید از کسان و اموری انجام می‌پذیرد که شایستگی مورد تقلید واقع شدن را ندارند. پاسداران جامعه باید از کودکی به تقلید از مردان شجاع و خویشتن‌دار و خدا ترس و آزادخوی گیرند. از چابلوسی و فرومایگی نه تنها باید دور بمانند، بلکه از تقلید آن نیز باید ناتوان باشند زیرا تقلید منجر به عادت می‌شود و این عادت رفته‌رفته طبیعت ثانوی آنها می‌گردد (افلاطون، ۱۳۵۳: ۱۳۲-۱۳۳). افلاطون اذعان دارد که این اشعار عاری از هنر نیستند و مردمان از آن لذت می‌برند؛ امّا، این لذّت برای جامعه مضر است. هنگامی که ما به اشعار هومر یا شاعران دیگر گوش می‌دهیم، و شاعر داستان پهلوانی بزرگ را که به مصیبتی گرفتار آمده است شرح می‌دهد و او را در حالتی مجسم می‌سازد که به سینه می‌کوبد، همان حالت روحی به ما دست می‌دهد و از گفته‌ی شاعر به هیجان می‌آییم و لذت می‌بریم، ولی اگر خود ما گرفتار چنین مصیبتی شویم به عکس آن پهلوان می‌کوشیم تا شکیبایی و آرامش خود را از دست ندهیم و همان ناله و شیونی را که از زبان پهلوان ترازدی می‌شنیدیم و از آن لذت می‌بردیم، کار زنان می‌شماریم. فقط چند تنی در پرتو استعداد ذاتی و تفکری خردمندانه این حقیقت را درمی‌یابند که دیدن مصایب دیگران و شنیدن شکوه‌های آنان در خود آدمی بی‌اثر نمی‌ماند. تماشای بدبختی دیگران جزء زبون روح ما را بیدار می‌کند و ما نمی‌توانیم به هنگام سختی عنان این بخش از روح خود را برعهده گیریم (همان، ۵۲۰-۵۲۳). اگر شاعری به کشور ما بیاید و بتواند به هرشکلی درآید و همه چیز را تقلید کند، به او خواهیم گفت جامعه‌ی ما برای او جایی ندارد و برای کشور خود، شاعرانی ساده‌تر و ناتوان‌تر را ترجیح خواهیم داد (همان، ۱۳۶-۱۳۷) کسانی که تنها به ستایش از خدایان می‌پردازند.

می‌توان نتیجه گرفت عناصر زیبایی‌شناختی شعر نزد افلاطون، احساس و خیال‌انگیزی آن است که منجر به لذّت می‌گردد. این لذّت ناشی از اثر هنری، از محاکات و تقلید زشتی‌ها و پلیدی‌ها نیز می‌تواند حاصل شود؛ امّا، از آنجایی که در جریان تقلید، همیشه از خود بیگانگی اتفاق می‌افتد و حتی کسی که صرفاً تماشاگر این تقلید است، بر اثر همدلی و تجربه‌ای که کسی دیگر به او القا کرده است، خود را فراموش می‌کند، مضرّاتی اخلاقی در پی دارد. افلاطون عملاً نتایج اخلاقی ذهنی شدن هنر را که کانت و فلسفه‌ی مابعد کانتی آن را تکمیل کرد، پیش‌بینی

کرده بود. از نظر آگاهی زیبایی‌شناختی مواجهه‌ی ما با اثر هنری به تجربه‌ی درونی^۱ تبدیل می‌شود، تجربه‌ای که به سبب پایایی‌اش^۲ به شیوه‌ای کاذب ما را از دنیای عملی جدا می‌سازد. افلاطون تأثیر چنان تجربه‌ی درونی زیبایی‌شناختی را بر فرد متذکر می‌شود، فردی که آن تجربه‌ی درونی را با کمک تقلید غنی می‌سازد (گادامر، ۱۳۸۶: ۷۳-۷۴).

شعر، مبتنی بر الهام است

از دیدگاه افلاطون، فلسفه با داده‌های حسی و ذهنی و نیز با تجربه و استدلال، تعقل و خردورزی سروکار دارد؛ اما، شعر به احساسات درونی و یا تخیلات انسانی می‌پردازد، به همین سبب، شعر و فلسفه از روزگاران کهن با یکدیگر در جنگند (افلاطون، ۱۳۵۳: ۵۲۴). به عقیده‌ی او شاعران تحت تأثیر جذبه‌ی خدا، شعر می‌سرایند. شعر حاصل جنونی است که برای آنان رخ می‌دهد. خدا عقل و هوش را از آنان می‌ستاند تا آنچه را که می‌گویند از الهام بگویند، نه از عقل. این امر منحصر به شاعران نیست بلکه حلقه‌های چندگانه‌ای وجود دارد که شاعر در مرکز آن قرار گرفته است. شنوندگان آن نیز در مراتب بعدی حلقه قرار دارند «بدین‌سان زنجیری دراز به وجود می‌آید که از خدای شعر و هنر آویخته است و خدا که مغناطیس اصلی است به وسیله‌ی این زنجیر روح آدمیان را به هر سو که بخواهد می‌برد» (Ogden, ۲۰۰۱: ۱۶۸)؛ جالب این‌که کیفیت الهامی‌بودن، نزد ما یکی از ویژگی‌های مهم هنر است، اما، در فلسفه‌ی افلاطون از شعر به عنوان هنر سلب صلاحیت می‌کند (هفلینگ، ۱۳۹۳: ۱۰). نخستین برخورد افلاطون با هنر و شعر، در رساله‌ی آپولوژی است، او در آنجا از زبان سقراط می‌گوید:

پس از آن‌که از آزمودن مردان سیاسی فراغت یافتم به شاعران روی آوردم تا بر خود روشن کنم که من از آنان نادان‌ترم؛ قطعه‌هایی از اشعارشان برگزیدم که با کوشش فراوان ساخته بودند و بهترین آثارشان به شمار می‌رفت. خواستم تا معنی آن شعرها را توضیح دهند تا من نیز چیزی بیاموزم. آنتیان! شرم دارم پاسخ آنان را بازگو کنم. همین قدر می‌گویم که همه‌ی حاضران، بهتر از خود شعرا درباره‌ی آن شعرها

۱. Erlebnis.

۲. Duration.